شعرية الفضاء في «مخطوط تمبكتو»

أحمد الجوة

1 ـ في حدّ الشعرية

يحسن التمييز بداية بين مصطلحين يقع الخلط بينهما في كثير من الدراسات ونعني بهما الإنشائية والشعرية. فالإنشائية متصوّر أرسطي صاغه الفيلسوف الإغريقي في القرن الرابع قبل الميلاد في كتاب «البويطيقا»، وجعل المحاكاة قاعدته. ولئن شكّل أرسطو متصوّر الإنشائية انطلاقا من الشعر التمثيلي وهو عماد الظاهرة المسرحية في بلاد الإغريق، فهو لم يعتبر الفعل الإنشائي مقصورا على هذا الشعر وإنّما عدّه فعلا يشمل الرسم والموسيقى والرقص لأنها تشترك في الأصل المولّد وتعتمد المحاكاة سبيلا لا محيد عنها.

وقد عرّف «ديكرو» و «تودروف» في «المعجم الموسوعي لعلوم اللسان» الإنشائية بقولهما : «تعني كلمة «إنشائية» مثلما وصلتنا عبر الموروث أولّ ما تعني كل نظرية داخلية للأدب. وأما معناها الثاني فينطبق على اختيار يفضّله كاتب من الكتّاب من بين الممكنات الأدبية ومن ذلك إنشائية «هوجو». وتحيل الكلمة ثالثا على السنن المعيارية التي أنشأتها مدرسة أدبية، أي على جملة القواعد العملية التي يغدو استخدامها إلزاميا»(1).

وأما مصطلح الشعرية فهو أشدّ تعلقا بالشعر التي يكوّنها وبحالات الروح التي يثيرها في القارىء أو السامع. فالشعريّ (Le Poétique) يحدّد جوهر الشعر ذاته حين يتحقق هذا الجوهر خارج الجنس الشعري تحديدا، في رواية من الروايات أو في عمل فلسفي من قبيل هكذا تكلم زردشت لنيتشه(2).

ويستعمل مصطلح الشعرية عند عدد من الدارسين معادلا للخصائص البنائية ولطرائق الأداء التي تنجز بها نصوص الشعر وتكتسب بسببها القيمة الفنية. وبهذا التصور تختلف الشعرية الكلاسيكية عن الشعرية الرومنطيقية، وتختلف الشعرية الرمزية عن شعرية الحداثة وما بعد الحداثة. وحين بدأ الرومنطيقيون دعوتهم إلى إزالة الحدود بين أجناس الأدب بدأت الفروق بين الأجناس تغيم وصارت الشعرية صفة للكلام الأدبي بصرف النظر عن جنسه فصار الحديث عن شعرية الرواية والأقصوصة والمسرحية واللقطة الإشهارية والقصيدة الومضة حديثا رائجا بين النقاد ودارسي الأدب.

الفضاء والتفضية Espace et spatialisation

الفضاء هو الامتداد أو الاتساع الذي يمكن لعدد مختلف من النقاط ان تلتقي فيه تزامنياً، وهو الإطار الذي توجد داخله الأجسام المادية والظواهر الفيزيائية(3). وتتصل بعض الفنون بالفضاء اتصالا شديدا ومن ذلك النحت والرسم والهندسة المعمارية. فهذه الفنون تهتم بالمساحة والأشكال والخطوط وتعتمد في الأداء المساحات الملأى والفارغة، وتوظّف الأطوال والأحجام

وهي توجه عين المشاهد من خلال التأطير (Le Cadrage) والتقسيم (La séparation) وتنويع الألوان والأشكال.

وليست القصيدة العربية في أصل نشأتها على صلة بالفضاء لأنّها عمل أساسه المشافهة والإلقاء. إن مقام الإنشاد الذي رافق الشعر العربي قديما وحديثا أيضا مقام كيّف الذائقة العربية وقصر التعامل مع القصيدة على هيأتها المسموعة. وليست عناية العلماء بالشعر بضبط الأوزان العروضية، وتحديد محاسن القافية وعيوبها سوى دليل على أن مقامات المشافهة والسماع هي المقامات الأساسية الجديرة بالتقديم.

ولئن ظهرت في التراث الشعري عند العرب أشكال تظهر التفافا إلى الفضاء المكاني. وذلك من قبيل المخمسات والمسمّطات والأشعار المكتوبة على شكل مربعات عند أحمد بن محمد البلوي القضاعي، وعلى شكل خاتم عند أبي الطيب صالح بن شريف الرّندي صاحب النونية المشهورة(4)، فإن ابن رشيق القيرواني لم يبد احتفاء واضحا بهذه التجربة في تشكيل القصيدة(5) بسبب انتصاره للمتقدمين من الشعراء.

غير أن خروج القصيدة العربية الحديثة على تقليد الأنموذج المتوارث قرونا عديدة : وانفتاح الشاعر العربي على تجارب الكتابة في الآداب الأجنبية، يسرّا التحوّل من شعرية الصوت والسماع إلى شعرية الشكل والقراءة، فلم يعد الدالّ اللّساني دالاّ أو حد في القصيدة، ولم تعد الأذن هي الحاسة الوحيدة التي يلتقط بها القارىء صورة النص وهيأته مشكّلة على فضاء الورقة. وإذا كانت تجربة الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة لم تنجز أمرا مهما فيما صار يعرف بالتشكيل البصريّ للقصيدة لأنّ السطر الشعري في قصائد ممثليها ظل مشابها للبيت، ولأن الدال اللساني فيها هو الموجه الأساسي للقراءة واستدعاء الأبعاد، فإنّ عددا من الشعراء مشرقا ومغربا دفع بالقصيدة العربية نحو آفاق من التشكيل.

ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر : أحمد بلبداوي، ،محمد بنيس وعبد اللّه راجع وبنسالم حميش في المغرب الأقصى، وأدونيس في ديوانه الأخير (الكتاب).

وإذا كان أدونيس قد أحيى طريقة في التدوين تعتمد المتن والحاشية، فأن الشعراء المغاربة عولّوا من أجل تجسيم القصيدة وتشكيلها بصريا على الخطّ المغربي وتنويعاته، وعلى الكتابة المائلة والمتعرجة فصارت الكتابة فضاء صوريا بدل أن تظل مجرّد طباعة للأحرف(6) وصرنا نرى النصّ مثلّث الشكل أو دائريا ونراه يجسّم أيقون شجرة وأيقون قدم بشرية. وأيقون لافتة إشهارية وما إلى ذلك من تجسيم. وبدل أن يكون المدخل اللّساني للقصيدة مدخلا ضروريا وأساسيا يتطلّب التقديم، غدت الأشكال والخطوط والتصاوير وتنويع سمك الخط المطبوع أو المنسوخ من قبل الشاعر نفسه أو بيد خطاط أوكل اليه الشاعر تدوين النصّ، وسائل بصرية تشكّل القصيدة وتمنحها هيئات مرئية، تقتضي من قارىء الشعر اعتبارها علامات غير لفظية حاضنة للعلامات اللسانية المنسوخة. مشاركة بدور فعال في إنتاج الدلالة. والمثال على هذا مقطع من «مسكن لدكنة الصباح» لمحمدّ بنيس. يقول فيه :

دلّوني

قبل

الموتِ

على

بيتي

السّبي(7)

فله

من دمي

شاء لـــــــــه سبيٌ

فالمقطع يؤلّف بين المنطوق والمرسوم أو المجسّم لصورة الصلّب أو الجلجلة، وهو يبني التوافق بين الفضاء النصّي والفضاء الصّوري.

هكذا نرى كيف يتحوّل فضاء الورقة إلى مجال يتفاعل داخله الدال اللساني والدال الطباعيّ، وكيف يجسّم شكل الكتابة وهيأة المقطع الفكرة والحالة الشعورية لقائل الشعر. ولكن إلى أي مدى احتذى الشعراء التونسيون هذه التجربة في تشكيل الكلام الشعري تشكيلا صوريا أو أيقونيا؟(8)

لسنا ندعي القدرة على تفصيل القول في المسألة لأن الإجابة عن السؤال تقتضي الإحاطة بالمدونة الشعرية في تونس، وتقصي نصوصها كافة. غير أنّنا نفترض أن عيّنات «القصيدة البصرية» محدودة في هذه المدوّنة لأسباب ليس مجال البحث فيها الآن متيسرًا. ولهذا السبب تخيّرنا الاهتمام بديوان ينتمي صاحبه إلى «مدرسة القيروان» والى ما أوسمته جوزفينا فيقلزون «التيار الصوفي الكوني» داخل الشعر التونسي الحديث(9) وهذا تيار يجمع منصف الوهايبي ومحمد الغزّي وحسونة المصباحي وبشير قهواجي ومحمد رضا الكافي...

الفضاء المكانيّ في «مخطوط تمبكتو»

نعني بالفضاء المكانيّ تحوّل المكان المرجعي والحيّز الجغرافي وأسماء الأمكنة أبعادا شعرية ومثيرات جمالية. ونعني بهذا المركّب النعتي أيضا أمرا قريبا مما عبّر عنه غاستون باشلار بـ «جمالية المكان» يضيق أو يتّسع. ونروم قبل تحليل تفضية المكان في هذا الديوان الوقوف على العنوان.

المخطوط عملٌ أساسه تدوين اليد وهو صناعة الوراقين والناسخين في قديم الزمان قبل ظهور الطباعة. والمخطوط بحاجة إلى التحقيق والضبط وإكمال ما قد يكون في الخط من نقص وامحاء. غير أنّ ورود اللفظة في عنوان الديوان لا يؤكد انتسابه إلى زمان المخطوطات لأنه صار مطبوعا ومنشورا بين القراء.

وأما تمبكتو فهي في تعريف الشاعر بها «مدينة إسلامية شهيرة في جنوب مالي» وهي عند صاحب النص قناع القيروان (ص 9). ويتكرر ذكرها في مواضع كثيرة داخل «الكتاب الشعري» إما في عنوان القصيدة : «حلم في تمبكتو... كنز في ترشيش (ص 99) حاشية من مخطوط تمبكتو (ص 38) أو في غضون القصائد حين يذكر الشاعر شعراء تمبكتو (ص 43 ـ 74) وأصياف تمبكتو (ص 63).

ويشتقّ الشاعر من إسم المدينة النسبة ويتسمّى منتسبا إليها «يا تمبكتي». وعلى هذا الأساس يمكن تعديل

العنوان ليصير «مخطوط القيروان والقيرواني».

الكتاب الشعري واستعادة أمكنة البدايات

لئن قلمت التجربة الشعرية الرومنطيقية في أساسها على استعادة أزمنة البدايات فاستدعى الشعراء فيها الأساطير الإغريقية وعولّوا عليها في إشراع نصوصهم على أوساع زمانية ضاربة في القدم، وقامت تجربة «الشعراء التموزيين» على توظيف أساطير الموت والانبعاث في بلاد الرافدين استشرافا لمستقبل آت وتأميلا في خلاص قوميّ، فان «الكتاب الشعري» للمنصف الوهايبي ينحو مسلكا مغايرا إلى بناء التجربة الشعرية. فبالاضافة إلى «تامبكتو» قناع القيروان التي وسمت الديوان وانبثت في تضاعيفه، برزت فيه تسميات قديمة لمدن تونسية وصارت ناظما لعدد من القصائد يجمعها إسم المدينة التونسية الواحدة، أو على استقلال المدينة الواحدة بالقصيدة المطولة :

1 ـ مسكلياني (قرية حاجب العيون والاسم روماني) : 8 قصائد

2 ـ تكاباس (اسم قابس قبل الفتح العربي) قصيدة واحدة مطولة

3 ـ هيبوأكرا (أوهيبوقرة) : اسم بنزرت قبل الفتح العربي) 5 قصائد

4 ـ رُسبينا (اسم المنستير قبل الفتح العربي) 5 قصائد تميل الى القصر

5 ـ حضرموت (اسم سوسة قبل الفتح) قصيدة واحدة قصيرة نسبيا

6 ـ سيكا فنيريا (اسم مدينة الكاف القديم) قصيدة واحدة قصيرة

7 ـ أوتيكا (ميناء أقدم من قرطاج بثلاثة قرون قرب بنزرت)

8 ـ تطاوين قصيدة واحدة مطولة (الفواتح، المثاني ـ الخواتم)

9 ـ ترشيش (اسم قديم كان يطلق على تونس) قصيدة واحدة طويلة نسبيا عنوانها : «حلم في تمبكتو.. كنز في ترشيش، حلم في ترشيش.. كنز تمبكتو. وهي كما ذكر المؤلف صياغة شعرية لحكاية أوردها التنوخي في كتابه «الفرج بعد الشدّة».

قد يبدو استخدام الوهايبي لأسماء المدن التونسية قبل الفتح العربي نوعا من التحقيق التاريخي، أو استخداما شبيها بما يجده الناظر في كتب الرحالة من معلومات جغرافية. غير أنّ الكتاب الشعري الذي أخرجه الوهايبي سنة 1998 لا علاقة له بوصف البلدان أو بتقديم صورة الأرض والأقاليم. إن ذكر المدن التونسية بأسمائها القديمة في العهد الروماني وفي عهود أخرى ضاربة في قديم الزمان، يولّد في القارىء نوعا من الدّهشة مردّها إلى غرابة التسمية وإلى انتقال الخيال سريعا من حيزّ معلوم الى فضاء مجهول يسعى القارىء إلى بناء صورة له. والتحول من المدينة القائمة إلى مدينة غائمة يسعى القارىء إلى التقاط معالمها، تحوّل يماثل التقاطه أبعاد المجاز والصورة والإيحاء في كل شعر يخلص للفنّ ويجانب التصريح. فأسماء المدن المذكورة في الديوان تنشىء ألوانا من الغموض المعجميّ قد لا تكون المفاتيح المثبتة في بداية القصائد كافية لإزالتها بما أن القارىء لا

يتوصل إلى مطابقة ممكنة بين مدينة الحاضر ومدينة الزمان المنقضي، وبما أن خياله يتحرك بحثا عن صورة محتملة لكل مدينة مسمّاة تسمية غير مألوفة. وإذا تجاوزنا الاسم الواسم للمدينة عنوانا دالاّ عليها وبحثنا عن الملامح الشعرية المرسومة لها في جسد النصوص وعلى فضاء الورقة، أمكننا التمييز بين فضاءات شعرية عديدة على هذا النحو :

1ـ شعرية القرية الآسرة

تتجلّى هذه الشعرية في عدد من القصائد الأولى التي يؤلّف بينها عنوان «مسكلياني» (الاسم الروماني الذي كان يطلق على قرية حاجب العيون). ولئن استعادت هذه القصائد أوضاعا وأحوالا من أطوار الطفولة تخص الدراسة والمرح ومواسم الفلاحة، فهي تنأى عن نقل الأوضاع والأحوال نقلا مرجعيا تصير به القصيدة أشبه ما تكون بالتقرير والشاهد، وتسعى دوما إلى تحويل المرجعيّ شعريا حين تضفي عليه أجواء فيعا إيحاء وتشكيل جمالي بلغة شفيفة :

ففي قصيدة «1955 ذات فجر» (ص 10) تستعاد صورة القرية الخيّرة المعطاء بمثل هذا الكلام الشعري : «هبة القمح الذي ينسج ذكرى الصيف»، ويصاغ سؤال له تعلّق بصميم الحياة والانسان : «هل مرّ قطار الفجر أم خيل الأمازيغ؟».

فإذا تنبه القارىء إلى ما في هذا السؤال من بحث عن زمان البدايات في عبارة قطار الفجر، وعن زمان الحرية من خلال خيل الأمازيغ الضاربة في كل أرض بكر، ووصل الدال اللساني بالدال الطباعيّ وأساسه تغليظ الحروف المطبوعة على الورق، أدرك طريقة الوهايبي في شعرية مسكلياني وفي ملامستها ملامسة شعرية : تمنحها ألقا بعد أن كانت مجرد قرية معزولة نائية.

وتقدم قصيدة «سلة ملآى بأقواس قزح» (ص 11) وجها شعريا آخر للقرية من خلال استعارة العنوان : وبواسطة المحاورة الأليفة بين المتحدث والأخت، وبين الريح والصوت المتكلم في القصيدة :

غير أني من نبيذ البارحة
لم يزل فيّ وريد هادر من شجن أو ربما بعض فرح!
وطريقي سالك، لكنّه يفضي إلى ذاكرة تعمرها الأشباح :
أختٌ في حرير الليل تصطاد الفراشات.
تناديني : تعال الآن يا منصف وانظر سلّتي
الملآى بأقواس قزح!» (ص 11)

فالناظر في هذه العينات لا تقوم أمامه صورة للمكان أو للحيز الجغرافي بأبعاده الدقيقة وخصائصه التي بها يتميّز عما سواه، وإنما تنكشف له لوحات تصوّر مشاهد من القرية ركّبت من بعض حقيقة وكثير تخيّل، وتمازج فيها البعد القائم بالأبعاد الغائمة. فنحن إزاءها أبعد ما نكون عن التحقق من تاريخ المكان ومكوّنات الحيز الجغرافي، وأقرب إلى تملّي ما أجري فيها من شعرية.

وليست شعرية الفضاء القرويّ في «مخطوط تمبكتو» تقتصر على تحويل المكان المرجعيّ ومتعلقاته فضاء واسع الأبعاد فسيح الامتدادات، وإنما تتجاوز ذلك إلى شعرنة الإنسان داخل الطبيعة البكر وأرض البدايات. وأبلغ مثال على ذلك قصيدة «راعية الماعز في مسكلياني» (ص 18) وهذه بدايتها :

منتظرا منذ الألف الأولى قبل الميلاد

أن تأتي راعية الماعز في مسكلياني، في زينتها الملكية

أن أتشمّم في سرّتها رائحة السمك النهري ووعثاء الغابات.

تصورٌ هذها البداية ـ على سبيل الحلم والتأميل ـ تعالقا بين أزمنة أولى ضاربة في القدامة تعود إلى عصور ما قبل الميلاد، وأمكنة بكر رامزة للطبيعة الأولى مثلتها قرية مسكلياني، ومن متعلقات بكارتها السمَك النهري ووعثاء الغابات الفائحان من سرّة الراعية. وعلى أساس هذا الجمع بين زمان البدايات الذي ينتظره المتحدث في القصيدة، ومكان الطبيعة الأولى ممثلا في «مسكلياني» يمكن الحديث في هذه القصيدة عمّا اصطلح عليه ميخائيل باختين بـ «الكرونوتوب» (Le Chronotope) (10) وهو عنده دمج بين الزمان والفضاء، ومقولة نقدية تخص الشكل والمحتوى، مؤسسة على التعاضد بين الزمان والمكان في العالم الواقعي وفي التخييل الروائي. ومفهوم الكرونوتوب عند باختين يقيم الإشارات الفضائية والزمانية ويجعلها تكوّن كلاً محسوسا قابلا للإدراك. فإذا كان الطريق هو الفضاء المجرّد الذي يتحقق فيه الزمان فيكوّنان معا «كرونوتوب» رواية الشطار (Le roman picaresque) فإن مسكلياني والألف الأولى قبل الميلاد تقيمان «كرونوتوب» القصيدة التي تشعرن الفضاء البكر والزمان الأول.

وليست «مسكلياني» الفضاء الشعري الوحيد الذي يؤسس في الديوان هذا النوع من الكرونوتوب الشعري. فكثيرة هي المواضع التي تغدو فيه رمزا للزمان الأول وتشوّقا للطبيعة البكر، على الرغم من أن القصيدة توسم باسم مدينة. والمثال على هذا قصيدة مطولة عنوانها تكاباس (اسم قابس قبل الفتح العربي) (ص 22 إلى ص 30) وفيها رحلة شعرية إلى تخوم قصيّة في الزمان والمكان، وتأثيث للنصّ بعناصر وحركات وثيقة الصلة بالبراري والصحاري من قبيل :

* وثمّ غزالة في سقفها، تعطو إلى ثمر

وصياد يهيّىء وسه

والشمس في رأس النخيل

* البربري على طريق النبع (ص 22)

يستقري أساطير السلالة (من هنا مرّ الأمازيغ)

البداة الفاتحون الأولون

ومن هنا مرّ الهلاليون، كان النّخل في

وعثائها يحصي عليهم أو لهم).. (ص 23)

والحقيقة أن احتفال القصيدة بالبربر واحتفاءها بأسمائهم نساء ورجالا، واستعادة بعض الأطوار من تضريبهم في الصحراء «متتبعين مساقط الغيث البعيدة» تعدّ وقفات شعرية يكتسب بها الكلام أوساعا موحية بما في هذه الأجواء المتحركة من توق إلى الحرية وإلى اختراق المكان واختباره. وإذا كانت بعض الأشياء تكتسب شعريتها لا بسبب الشروط الإدراكية الحقيقية وإنما انطلاقا من بنيتها الفينومولوجية التي يداخل فيها المحسوس المتخيّل على نحو ما يكون عليه الحال في مشاهد الأطلال والمعالم الدارسة (Les Ruines) (11). فإن الأماكن التي ذهب رسمها وبقى اسمها في «مخطوط تمبكتو» مكتوبا، متواتر الذكر، لا تستعاد بما هي مجرّد

معالم أثرية يحرص علماء الآثار على ترميم ما اندثر من بنيانها وما تقادم من أركانها، وإنّما يستعيدها الوهايبي ضاجة بحركات الإنسان وأفعاله. فحديث القصيدة عن تكاباس وعن مسكياني في كلام شعريّ لأنه يشيع فيها روح الإنسان وسيرته، ويتقصّى صورا من حضوره في هذه الأمكنة العريقة. والشاعر حين يلامس المكان والأشياء باللغة ينفذ إلى عمق الإنسان وينشىء معه علاقة حميمة على نحو ما فعل في قصيدة «راعية الماعز في مسكلياني». فانتظاره إياها منذ الألف الأولى قبل الميلاد حتى تأتي في زينتها الملكية، وحتى تدفىء قبوة البارد في تمبكتو، ومتابعته لها في حالات مختلفة وعلى هيئات متباينة، ورغبته في أن يتملاّها نائمة أو ساهرة في النور(12) ألوان من التفاعل بين الشاعر والراعية على سبيل الحلم والتشوّق، ومن التمازج بين المرئي واللامرئي.

2ـ شعريّة الفضاء المديني :

لئن احتلت قرية الشاعر التي تسمّت في الديوان بالاسم الروماني موقع الصدارة في «الكتاب الشعريّ» للوهايبي، وتحولت من قرية نائية منسية إلى فضاء شعريّ مسكون بالشعور والحلم، ومنفتح على أزمنة ضاربة في القدم، فإنّ المدائن التونسية تحولت هي الأخرى فضاءات تشرّبت نسغ الشعر وتزينّت بأردية الفنّ، فلم تظهر المدينة في «مخطوط تامبكتو» مدينة أثرية فعل فيها الزمان فعله المدمر، أو حيزا جغرافيا غامت معالمه، وباستثناء المدينتين الداخليتين «سيكافنيريا» (اسم مدينة الكاف القديم) و «تطاوين» تخيّر الشاعر مدنا واقعة على الساحل (هيبواكر (بنزرت) ـ رسبينا (المنستير) ـ حضرموت (سوسة) أوتيكا (ميناء أقدم من قرطاج بثلاثة قرون) ترشيس (من الأسماء القديمة التي كانت تطلق على تونس).

ولما كان المجال يضيق على البحث في هذه المدائن لإبراز شعريتها، تخيرنا مثالا واحدا نستجلي من خلاله شعرية الفضاء المديني في «الكتاب الشعري» للمنصف الوهايبي.

القصيدة بعنوان «حاشية من مخطوط تمبكتو» واردة ضمن قسم من الديوان عنوانه هيبواكرا (أو هيبوقرة : اسم بنزرت قبل الفتح العربي). والحاشية كما هو معروف في عمل الوراقين والكتبة ما يكون على هامش المتن وسط الورقة أو الصحيفة.

تستعيد القصيدة في عنوانها عنوان «الكتاب الشعري» (مخطوط تمبكتو) وهذا مظهر دال على التحامها به وتولّدها منه، لأنّ الحاشية ترسم أو تدوّن على الصحيفة ذاتها زيادة في توضيح المتن وأصل المسألة في أي موضوع. وتتكوّن القصيدة بعد السطرين الممهّدين لفعل الكتابة من مقاطع يتصدرها فعل منسوب إلى المتكلم ـ الكاتب (وكتبتُ).

المقطع الأول : (3 سطور شعرية)

يكوّن ضربا من التآلف والتوافق بين رمل هيبواكرا والزمجين، وبين الحجارة وماء الشاطىء. فالشاعر في هذا المقطع لا يحدثنا عن المدينة حديث الموثق الحريص على نقل التفاصيل فيها بل ينشىء مشهدا شعريا لما يورده من عناصر.

المقطع الثاني :

يتولد فيه تفاعل آخر بين جسد البحر وجسد الإنسان وتستخدم فيه بعض ا لحروف المكوّنة لاسم بنزرت موزعة على بداية بعض السطور :

ـ الباء أرض وعرة

ـ الراء صوت منه يهجس بين بين

ويساهم التنادي بين بعض القوافي في صياغة التفاعل بين الجسد الطبيعي (بحر هيبواكرا) والجسد البشري (أصابعنا الرهيفة). وتجسم الهيئة الطباعية لسطور المقطع حركة المدّ والجزر التي ذكرها الشاعر.

المقطع الثالث :

مقطع وجيز لا يتجاوز السطرين فيه بناء لعلاقة رمزيّة بين صورة البحر وحروف الأبجدية، وتقديم مشهد غامض يكوّنه ظل اللّيل وقرار الماء.

المقطع الرابع :

تتصدره أداة الاستفهام المعبّرة عن الكثرة مكرّرة في بداية السطرين الأولين في المقطع ويشتركان في التعبير عن نوع من الحيرة بسبب عجز اللغة عن إظهار ما في مدرج الأصوات من كلم ومن أصداء وبسبب عجز الأصابع أيضا عن إخراج الكلام.

واللافت للعين في هذا المقطع ورود السطور الشعرية اللاحقة بالسطرين الأولين مطبوعة بخط سميك واستخدام علامات طباعية يمثلها قوسان في بداية الكلام وفي نهايته، وعدد من نقاط الاسترسال (...) وعلامات التعجب (!).

وينفتح المقطع على عالم البحر والرحلة البحرية وينقلنا إلى زمان ضارب في القدم حين يذكر شعراء أوتيكا الذين يديرون الزمان بساعة بحرية. وحين تشبه أجواء هذه الرحلة سيرة السندباد البحري يغامر للحصول على كنوز البحر. ثم إنّ الحوار بين السيدة والوصيفة في هذا المقطع يأخذ القارىء إلى عصور بعيدة ويفتح خياله على ألوان من التخيّل لأنّه يدخل العالم الحميمي للنّساء ويكشف هذا الفضاء المخبوء والمشاعر المستورة.

المقطع الخامس :

يتصدّره أيضا فعل الكتابة منسوبا إلى الأنا الشاعرة ويمثّل حاشية على حاشية (وكتبتُ حاشية لأمي) وهو مشبع بالحنين إلى المعرفة قائم بضروب من المفارقة في التعبير عن ذلك (ستدلّني في ليل «هيبواكرا» عصا الأعمى على عينيك

ويدلّني عطشى على الصحراء.

تعتمد بنية هذا المقطع ضربا من التشذير أو التوريق شبيهين بعمل الوراقين. ويعتمد أيضا لعبة الخط الرقيق والخط الغليظ : فهو مقسم على هذا النحو :

4 سطور مطبوعة بخط رقيق : محورها الذات المتلفظة

13 سطرا مطبوعة بخط غليظ : محورها حديث عن شعراء تمبكتو وحديث عن الأنا المتلفظة

7 سطور مطبوعة بخط رقيق : محورها حديث عن لغة المتكلم في القصيدة.

ويهمّنا في هذا المقطع أمران :

1 ـ تنزيل القول الشعري في زمان ضارب في القدامة

2 ـ حديث الشاعر عن لغته.

يتحدث النص عن شعراء تمبكتو الذين يديرون الزمان

بساعة رملية وعن حصان ميدانا الرجل البربري الذي يخب في طريق القوافل، ويتحدث عن الماء الذي يصل إلى تمبكتو في فخارها، وعن الرجال الزرق أو الطوارق عند معابر الصحراء ينتظرون فوق الخيل، وعن الفجر الواقف في باب السقيفة. والجامع بين هذه المؤثثات للنص كافة ارتباطها بأزمنة أولى أو بدائية وبأمكنة يمثل عالم الصحراء فضاءها الأوسع.

فهذه الحياة التي تستعاد بالتخيّل، وهذه الحضارة التي يعاد تركيبها بأدواتها البسيطة من قبيل ساعة الرمل وحاصره المكان والزمان وحالا دون التحامه بذاته ومحيطه الطبيعي. فحلم الشاعر إذن هو استعادة هذه الحياة الأولى الطبيعية واستعادة ما يمكن أن تعتبره «طفولة العالم» ولهذا قام التكرار في المقطع بما يشبه الابتهال والتوسّل لتحقيق هذا الحلم.

- دوري يا قواديسي الحبيسة! ثم دوري!

- دوري! ثم دوري!

ويبدو أن هذا البحث الشعري عن «طفولة العالم» وعن شعريّة الأمكنة والأزمنة تحركه لدى الوهايبي مشاعر النفور والوحشة التي تنتابه عند لقائه قيروان الحقيقة ولهذا غيّر تسميتها بـ «تمبكتو» ليوجد لنفسه «سكنا شعرياً» واستعاض عن «الوهايبي» «بالتمبكتي».

وتبرز صورة المدينة الموحشة أو الفضاء غير الشعري عند الوهايبي في بعض قصائد ديوانه الثاني «من البحر تأتي الجبال) وبعض قصائد ديوانه الرابع (ميتافيزيقا وردة الرمل).

يقول في قصيدة «عند أبواب القيروان» :

قيروان الرّيح

إذ تسلّخ لحم الليل..

لاشيء سوى

ظلّ خفاش على الوجه..

سوى الطير الذي يخفض جنحيه

على شاهدة... (13)

ويقول في قصيدة «قيروان» (14)

هذي المدينة لم تكن لي منزلا

يتناسل الأموات من أمواتها

وتجفّ حتى الريح في طرقاتها..

ويطير دوري..

إلى عطش البراكين المشظّى.. اللّيل يخرج طميه..

فيها.. فلا تنمو سوى أحلامه الخرساء!

وأما حديث الشاعر عن لغته فهو حديث استعاري هذه بدايته :

لغتي سريرٌ واسع

لا يستطاب النّوم فيه يا أبي

ووجه الاستعارة هو رغبة الشاعر في أن تكون لغة الشعر مكثّفة لا فضفاضة وأن تكون العبارة إشارة تلمح ولا تصرّح(15) ثم إنّ لغة الشعر في تقدير الوهايبي لغة بدائية صافية تستشرف الآتي لأنها «لغة الرعاة الأنبياء» (ص 43) تبلغ دون أن تصدم الذائقة أو تحدث نشازا في الأداء(16). ولهذا فكما تعلّق الشاعر بزمان البدايات، وأنشأ فضاءات شعرية في طبيعة بكر وأمكنة الحلم والرؤى، انشدّ إلى شعرية اللغة الصافية، وكان خطابه

الموجّه إلى أبيه إقرارا بما في العربية من طاقات تعبيرية قوية تتطلب الإحاطة بها وتولّد في قصيدة الشاعر جميل الكلام.

وليس يخفى على قارىء الديوان خاصة، وقارىء المدوّنة التي كتبها الوهايبي بوجه عام، مدى احتفاء الشاعر بتجويد الكلام الشعريّ، وكبير عنايته بتحويل القصيدة فضاءا لسانيا يمور بجيّد العبارة ودقيق الأداء.

تقول «جوزفينا فيقلزون» متحدثة عن لغة الشعر عند الوهايبي : «إن كلام الوهايبي، الذي يبدو محدودا وفقيرا بعض الشيء، هو بلاشك - وعلى الرغم من ذلك - كلام غامض إذا استثنينا القصائد التي تنأى عن الإلهام الصوفيّ. فكتابته مشحونة بالرموز، قد أحكمت بنيتها. ونحن نكتشف وراء جريانها الظاهر، تفكيرا تأمّلا طويلا، ونكتشف بوجه خاص عملا دؤوبا لتنقية اللسان، من أجل التوصل إلى صفاء ليست له من أسس سوى العبارة المتخيّرة، والكلمة الوجيزة المقتدة، وهذا عمل طويل النّفس قوامه الإحاطة بلغة مثل العربية تفيض من ذاتها بثراء يتجاوز دقتها الصارمة»(17).

هكذا إذن يتفاعل في «مخطوط تمبكتو» مكان البدايات وزمان الطبيعة البكر، وصفاء الكلام المنتقى بعناية ظاهرة، وعلى نحو ما بيّنا تكوّن هذه الركائز الثلاث أعمدة الكتاب الشعريّ للوهايبي. وإذا كانت المدينة في شعر بعض الرواد لحركة الشعر الحرّ عالما مليئا بالشرور والآثام على نحو ما هو باد في شعر البياتي وخليل حاوي والسيّاب(18). فإن المدن في «مخطوط تمبكتو» تستعيد ذاكرتها وحياتها، وتمنح الشاعر فرصة اكتشاف ما انطوت عليه من أبعاد شعرية، وما حوته من عناصر الجمال المخبوء، ثم إن الفضاء الشعري في هذا الديوان مشرّع على أزمنة أعيد تمثيلها بتقديم صور من حياة الناس فيها، فتواتر ذكر الأمازيغ والبربر وميدانا والرجال الزرق. وإذا كان الغاب هو الفضاء الشعري الذي قدّ الشابي صورته من تجواله بين الأمكنة الطبيعية التي زارها، ومن قراءته في نصوص الرومنطقيين الغربيين، فإن الوهايبي كان أكثر انشغالا بتشكيل عالم الصحراء بما حواه من فرسان ونجائب وشدّ الرحال ومن قطع للأودية والمفازات، لأن هذا الفضاء عالم بينيّ أو برزخ تسكنه أبديّة الزمان والمكان ويغري بالانشداد إلى المطلق.

بقي أن نتساءل في خاتمة هذا البحث عن قيمة التجربة التي أنجزها الوهايبي في هذا الديوان، إذا سلّمنا بأن الشاعر من أبرز ممثلي التيّار الصوفيّ - الكونيّ، اعتبرنا احتفاءه المبكّر بالأمكنة بحثا متواصلا عن الحلول فيها واستكشاف أبعادها وسعيا الى استقراء تاريخها المنسيّ.

فالحلول الشعريّ في أمكنة البدايات وتحريك تاريخها الضارب في القدم، وتحويلها من حيزات جغرافية عفا عليها الزمان وطواها النسيان، إلى فضاءات يحييها التذكّر ويقيم الخيال صورتها، من أبرز المسالك التي جرى فيها الشاعر بحثا عن صوفيّة المكان وشعريّة الزمان وانعتاق الإنسان والقصيدة من إسار المرجع والعلامة.

ولئن لم يكن الوهايبي في هذا «الكتاب الشعريّ»، وفي ما

نشره من مجاميع، مولعا بالتشكيل الطباعيّ للقصيدة على غرار ما أظهره بعض الشعراء العرب من تفنّن في إخراج النصّ على صفحة الورق باستخدام أنواع من الخط المنسوخ، والمزاوجة بين الكتابة ورسم الأشكال، وتجسيم الكلام الشعريّ بالرسوم والأحجام(19)، واقتصر على توزيع الكلام الشعريّ على سطح الورقة توزيعا تكون به بعض السطور أو المقاطع بارزة الطباعة سميكة الخطّ، ويستقلّ السطر الواحد أو السطران بفضاء الورقة، فإنّه غاص في تاريخ المدائن التونسية وأشاع فيه الحركة والحياة، وأضفى على اسمائها القديمة ألوانا من الشاعريّة وأسبغ عليها وجوها من الإ يحاء والتلميح. وإذا كان علي أحمد سعيد قد لبس قناع أدونيس وحلّ فيه حلولا مستديما حتى غدا أسطوريّ الهوية، فإنّ الوهايبي تخيّر أن يتسمّى بالتّمبكتي منتسبا إلى صوفية القيروان كما قدّها من حلمه بأمكنة قصيّة وأزمنة بدائية. فكان القران الشعريّ بين المدينة المالية على تخوم الصحراء الإفريقية، والمدينة التونسية القائمة وسط السهول، قرانا تشكّلت بفضله شعريّة الفضاء كما أدركها الوهايبي واجتهد في بنائها داخل هذا الديوان.

الهوامـــــــش :

1) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil Paris 1972. p. 106

2) Joëlle Gardes - Tamine, Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique Littéraire. Armand Colin -Paris 1993 p. 152

3) Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique. Quadrige P.U.F 1999 - p. 685

4) محمد بنيس - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية دار العودة - بيروت - ط 1 1979 ص 95 - ص 96

5) يقول صاحب العمدة : «وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمّطات ويكثرون منها ... وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعهما من أهل الفراغ وأصحاب الرخص» العمادة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت ط 5، الجزء الأول ص 182.

6) انظر كيفية تشكّل الكتابة صورا في كتاب «محمد الماكري» الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط أولى 1991 - الصفحات 236 - 237 - 244 - 245

7) محمد بنيس - مواسم الشرق يليها مسكن لدكنة الصباح، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط2 - 1990 - ص 124

8) الإيقون عند شارل سندرس بيرس يختلف عن العلامة والرمز. ويقوم التمييز بينها (الأزيقون - الإشارة - الرمز) على أساس طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والعالم الخارجي. فالأيقونات هي من العلامات التي تربطها علاقة تشابه بالواقع الخارجي والتي تقدم نفس الخاصية للشيء المحال عليه (قطرة الدم بالنسبة إلى اللون الأحمر). وأما الإشارة فهي مخالفة للأيقون لأنها لا توجد علاقة مشابهة بل تكون في علاقة مجاورة مع ما تحيل عليه. وأما علاقة الرمز بالمحال عليه (L'objet dénoté) فهي اتفاقية صرف

9) Josefina Veglison - Le courant mystico-cosmique ou école poétique de Kairouan. Ibla N° 172- 56ème Année 1993

10) Josefina Veglison - Le courant mystico-cosmique ou école poétique de Kairouan. Ibla N° 172- 56ème Année 1993

أنظر :

11) Joëlle Gardes - Tamine, Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critiue Littéraire. Armand Colin -Paris 1993 p. 35

12) Jean Cohen, Le Haut Langage, Théorie de la poéticité Flammarion, Paris 1979, p. 266

13) مخطوط تمكبتو : الصفحتان 18 - 19

14) منصف الوهايبي، من البحر تأتي الجبال، ألواح 2، دار آميّة ط، أولى 1991 - ص 10

15) منصف الوهايبي، ميتافيزيقا وردة الرمل (طبع على نفقة المؤلف) ص 75.

16) قد يذكرنا هذا الموقف من لغة الشعر ما كتبه أدونيس في «زمن الشعر» وما نقد به بعض جماعة الشعر في لبنان لغة الرومنطقيين

بسبب ميوعتها وافتقادها الكثافة والتركيز. ويمكن أن نفسرّ موقف *الوهايبي* من *لغة الشعر* بتأثّره بالكتابة الصوفيّة.

17) يتضمن كلام الوهايبي في هذا المجال نقدا خفيا لبعض الشعراء الذين لم يحرصوا على سلامة اللغة وعلى فصاحتها فاستعملوا الدارج واليوميّ من الكلام وأقحموا بعض الكلمات النابية في القصيدة وأقذعوا حين واجهوا الخصوم في السياسة والفن.

18) يقول البياتي عن نيسابور : كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور/وضاجعوها وهي في المخاض. ويقول خليل حاوي : إن في بيروت دنيا غير دنيا/الكدح والموت الرتيب/ إن فيها حانة مسحورة/خمرا سريرا من طيوب/للحيارى/في متاهات الدهاليز اللعينة/ومواخير المدينة.

19) من الشعراء المولعين بالتشكيل الطباعي والنبرّ البصري للقصيدة نذكر : محمد بنيس وأحمد بلبداوي وعبد اللّه راجع وعبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه ومحمد الثبيتي.

أنظر في دراسة القصيدة البصرية : شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصيّ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط أولى 1988 ص ص 34 ـ 35 ـ 36 ـ 37

محمد الماكري ، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط أولى، 1991 ـ الفصلان 3 ـ 4